

AYUNTAMIENTO DE MADRID
— DELEGACION DE EDUCACION

INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS
DEL CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

AULA DE CULTURA

CICLO DE CONFERENCIAS SOBRE MONUMENTOS MADRILEÑOS

**IDEAS EN LA ARQUITECTURA MADRILEÑA
DE LA EPOCA DE NAPOLEON**

POR

D. LUIS MOYA BLANCO



MADRID
ARTES GRAFICAS MUNICIPALES
—

1971

I

LA EPOCA DE NAPOLEON

Recién cumplido el segundo centenario del nacimiento de Napoleón, y después de tantas celebraciones a que ha dado lugar en varios países, se ha observado una gran falta de estudios sobre la importante época que tiene como centro su breve imperio. El número de estos estudios, pues algunos ha habido, no es proporcionado al número e importancia de los actos solemnes y protocolarios.

La historia de los pueblos, y especialmente de las ideas, experimenta un cambio grave por la acumulación acelerada de sucesos y de teorías de todas clases (filosóficas, literarias, artísticas, científicas, sociológicas) en los pocos años que duró la vida del héroe, de 1769 a 1821, solo cincuenta y dos años, los cuales tienen como centro los once años de la época imperial, de 1804 a 1815, y eso con el intervalo de su destierro en la Isla de Elba.

Sabido es que la bibliografía sobre Napoleón es de las más extensas que existen referidas a un personaje determinado. Es probable que ninguna persona pueda conocerla en su totalidad, pues desde los libros que exponen las ideas napoleónicas sobre la política, la guerra, la justicia, la enseñanza, las artes, el trabajo, y tantos otros aspectos de la vida social e individual, pasando a los panegíricos y a las diatribas, siguiendo con los estudios históricos profundos y los de vulgarización, y terminando con la erudita investigación de los más nimios episodios de su

vida, se suman muchos miles de obras importantes, y aún se dejan fuera folletos, panfletos, hojas sueltas y hasta historietas ilustradas y aleluyas o aucas.

Sin embargo, y ciñéndonos al campo de la Arquitectura, extraña que, por ejemplo, hubo que esperar hasta 1963 para tener un libro como el de la Condesa de Biver sobre un tema tan obvio como *Le Paris de Napoléon*.

En los últimos años se ha descubierto, partiendo quizá de la olvidada obra de F. Benoit sobre *L'art français sous la Révolution et l'Empire*, publicada en 1897, el enorme interés de los hechos arquitectónicos que se suceden a partir de los últimos años del reinado de Luis XV, muerto en 1774, cuando Napoleón tenía seis años, y que alcanzan hasta dejar establecido el estilo romántico después de la muerte del Emperador. La obra de Emil Kaufmann, de 1933, resucitó tan importante tema con el título de *Von Ledoux bis Le Corbusier*, muy significativo, y más aún en su subtítulo: "Origen y desarrollo de la Arquitectura Autónoma". Después, los años de guerras no permitieron más que pequeñas aportaciones a este tema, y solo ahora se puede contar con un gran número de obras importantes y bien documentadas. Conviene aquí un inciso sobre las dificultades que han encontrado estos historiadores por el hecho paradójico de tratarse de proyectos y edificios relativamente modernos, pues éstos no inspiran ningún respeto al vulgo, y se destruyen todavía hoy, sin ninguna preocupación. Los mismos que no se atrevían a tocar una ermita de hace cuatro siglos, destruyen edificios del siglo pasado sin considerar que éstos, como los más antiguos, son parte irrenunciable del legado de la historia de cada país y de cada ciudad. De este modo, la historia de la arquitectura en estos dos últimos siglos ha encontrado dificultades tan grandes como si se tratase de alguna época de la Antigüedad o de la Edad Media.

No obstante, estos esfuerzos han tenido su recompensa, y hoy conocemos los trabajos de grandes arquitectos, calificados frecuentemente como visionarios, que iniciaron la gran ruptura en

el desarrollo ordenado de los estilos. De éstos, los más importantes para el tema que aquí se trata parecen ser Etienne-Louis Boullée, que vivió desde 1728 hasta 1799, y Claude-Nicolas Ledoux, de 1736 a 1806. Ambos construyeron bastante, pero teorizaron mucho más, y de estas teorías resultó aquella gran ruptura, que, otra paradoja, fue aceptada por la Corte y la sociedad de Luis XVI y continuada por la Revolución, pero refrenada por las ideas imperiales de Napoleón.

II

LA ARQUITECTURA DURANTE EL IMPERIO

La Revolución destruyó mucho en Francia, y también en España, como es sabido, y construyó poco. Lo único de verdadera importancia fue la decoración para las famosas fiestas del Ser Supremo en el Campo de Marte, las de la Razón, de la conmemoración de la toma de la Bastilla y otras semejantes. Eran decorados efímeros, como también lo eran las instalaciones para la Sala de la Convención y otros lugares de reuniones políticas, instalaciones hechas en edificios ya existentes. La importancia de estas escenografías consiste en su estilo, derivado de Boullée y de otros más o menos exaltados que este maestro, como Peyre, Le Canu, Poyet, Ledoux, Lequeu, Vaudoyer. La citada Sala de la Convención y la Cámara de Diputados, obras de G. P. Gisors, eran claramente adaptaciones de ideas de Boullée. Pero la Revolución introdujo una idea nueva con su mitificación de la democracia ateniense y de la república romana, que era el culto a la "virtud" cívica, viril y escueta, y esta idea modificó las creaciones de aquellos arquitectos, haciéndolas suyas solo en lo que tenían de más severo y más austero.

Después, el imperio trajo otra nueva idea, consecuencia de las campañas de Egipto y de Italia. Esta idea era más frívola,

pues consistía en añadir decorados egipcios y pompeyanos a las austeridades anteriores. Tampoco era muy nueva, pues ya se había iniciado antes de las conquistas, en tiempo de Luis XVI. Además, ya se hacía en España desde el descubrimiento de Pompeya, en la época de Carlos III. Por otra parte, el imperio rechazó claramente la megalomanía de Boullée y de Ledoux. Lo que deseó, y realizó en lo posible, fue volver a Luis XIV, pero con otro decorado. Incluso en la urbanización de París, con la apertura de grandes avenidas y plazas, siguió lo iniciado por Luis XIV, y preparó la futura obra del Barón Haussmann bajo Napoleón III.

Ahora se presenta la cuestión de conocer los grandes edificios que el imperio construyó en su capital. La sorpresa que nos da la Condesa de Biver es grande, pues casi todo se reduce a proyectos más o menos gigantescos, como los del Palacio para el Rey de Roma en lo alto de Chaillot, o de monumentos y fuentes, o de modificación y terminación de las ya empezadas iglesias de Santa Genoveva y la Magdalena, y de algunos edificios de utilidad pública, tales como un matadero, mercados, jardines, paseos, un teatro y la Bolsa. También dos puentes, y muchos planes de obras en el Parlamento, el Louvre y las Tullerías. De todo ello lo único importante que se hizo y se conserva, aparte de algunas fuentes, es la Bolsa, obra de Brongniart; la columna Vendôme y el arco de triunfo del Carrousel. El resto, o no se hizo, o quedó sin terminar, o si se terminó fue porque estaba empezado desde antes de la época imperial.

Decoraciones de interiores sí se hicieron, tantas como para definir el estilo Imperio, que es esencialmente un estilo de mobiliario. Los arquitectos favoritos de Napoleón eran Percier y Fontaine, excelentes decoradores, a los que Carlos IV encargó el Salón de Platino para la Casa del Labrador, de Aranjuez, que se conserva en la actualidad.

La brevedad obligada en toda conferencia impide una exposición más extensa de la Arquitectura del imperio napoleónico. Nada puede decirse de lo proyectado y construido en las pro-

vincias francesas y en los países ocupados, aunque no faltaron proyectos y construcciones, algunas de importancia, como los trabajos del afrancesado Valadier en Roma. Respecto de nuestra patria, poco hay que mencionar, y esto poco no es objeto de nuestro tema, que se reduce a Madrid. Aquí, lo único que ha quedado en la memoria popular es la política de derribos de José I, el *Rey Plazuelas*. Es de suponer que sus derribos obedecerían a un plan general de ordenación de la Villa y Corte, pero desgraciadamente este plan, si lo hubo, no ha llegado a nosotros. Tampoco los derribos realizados, que fueron pocos en comparación a los producidos por la desamortización, permiten reconstruir, o imaginar siquiera, cuál era la idea de José I. Lo único cierto es que tanto las destrucciones producidas durante la ocupación francesa como las realizadas por Mendizábal nos hicieron perder gran parte del patrimonio artístico madrileño, destruyendo iglesias y conventos, en general modestos, pero dignos de la tradición de una capital europea, y dispersando las obras de pintura, escultura, mobiliario, y de todo lo que se engloba bajo el título de Artes Decorativas, que no eran modestas de ningún modo, y que formaban el importantísimo patrimonio mobiliario de dichos edificios desaparecidos. Peor aún fue lo ocurrido con las bibliotecas conventuales, dispersadas y robadas o mal vendidas, en su mayor parte. Desgracias semejantes sufrieron también edificios civiles, pues desapareció la fábrica de porcelana de la China, en el Buen Retiro, terminando con ello bruscamente una producción artística en pleno desarrollo, y el propio edificio maestro de don Juan de Villanueva, el Museo del Prado, sufrió destrozos gravísimos que tardaron muchos años en repararse.

Casi al mismo tiempo murió su autor, en 1811, sin haberse sometido ni prestado acatamiento al Rey José, y después de haber sufrido un impuesto extraordinario, o multa, junto con otros patriotas, por decisión de las autoridades intrusas.

III

LAS IDEAS DE LA NUEVA ARQUITECTURA

La exposición que pudiera llamarse doctrinal, del nuevo ideario, se hace en Francia, no solo por Boullée y Ledoux, ya mencionados, sino por Jean Nicolas Louis Durand, el gran ordenancista que convierte en fórmulas las creaciones de los primeros, y haciendo de ellas materia de enseñanza en las numerosas ediciones de sus tratados, influye en el siglo XIX hasta su final. La obra de Durand es paralela al *Código de Napoleón* o a su organización de la Universidad, por ejemplo, y de parecida trascendencia. De los libros de Durand derivan directamente el proyecto de don Francisco Jareño para la Biblioteca Nacional de Madrid y la Biblioteca del Congreso de Washington. Sin embargo, no fue en Francia y a mediados del siglo XVIII donde se inicia la gran ruptura con la tradición. Los estudios de Sedlmayr, Kaufmann, Rosenblum y otros han rastreado la carrera de estas ideas hasta su origen, y lo han hallado en la Inglaterra del final del siglo XVII, seguida inmediatamente por Prusia, de donde se extendió rápidamente a otros Estados alemanes.

En aquellos tiempos finales del siglo XVII regía un estilo barroco formulista y protocolario, adaptado perfectamente a la sociedad jerárquica del "Antiguo Régimen". Podía tener todavía algunas exaltaciones delirantes en España, Portugal, Baviera y Austria, pero tendía a lo que se puede ver aquí en el Palacio Real, obra tardía, pero ejemplar perfecto del estilo. La sociedad y la Arquitectura estaban encajadas en esquemas geométricos rígidos que no excluían una ordenada evolución, con tal que ésta no acelerase su paso más de lo que había supuesto la transición del estilo Luis XIV al Luis XV, y de éste al Luis XVI de la primera etapa. El arte de la jardinería seguía la norma general, y dentro de ella evolucionaba desde el estilo de Le Nostre hasta el Parterre del Retiro y los jardines de Aranjuez y La Granja.

Todo, incluso el mobiliario, servía a la sociedad, y la simbolizaba. Las artes eran litúrgicas en el sentido estricto de la palabra.

La alusión a la jardinería es importante porque de los estudios mencionados se deduce que con ella empezó la ruptura. Mucho antes de Rousseau empezó en Inglaterra y Prusia el culto a la Naturaleza con la invención del "Jardín Inglés", el jardín que imita al campo, rompiendo con el ritualismo del jardín geométrico, que lo somete y ordena. En Munich, por ejemplo, se llama *Englische Garten* al parque desordenado, con un templete griego redondo, una pagoda y otras construcciones semejantes, que es todavía hoy el más importante de la ciudad.

Trazados estos jardines como liberación del protocolo mediante la vida al aire libre, vino pronto la necesidad de poblarlos con edificios, adecuados por su misma arbitrariedad, a continuar esa vida en locales cerrados. Se construyeron entonces edificios como los citados de Munich, y otros de formas góticas y árabes, así como imitaciones de casas rurales. Ejemplo de éstas es el *Hameau*, de María Antonieta. Todo esto se hacía al pie del palacio protocolario, y con ello se desdoblaba la personalidad de sus ocupantes. Parte de su vida pertenecía al ritual cortesano, y la otra parte era libre, natural, en el sentido que más tarde le daría Rousseau. Cada uno formaba parte del orden establecido rígidamente en el "Antiguo Régimen", pero en su fuero interno era autónomo y vivía esa autonomía en el nuevo ambiente adecuado. Tal era el sentir de los aristócratas y de los intelectuales, que luego codificó la *Enciclopedia*. Esta división de la personalidad tenía aspectos extraños en las diferentes actividades de la vida.

En religión, por ejemplo, eran católicos protocolariamente, y por ello comenzaron en París la construcción de las gigantescas iglesias de la Magdalena y de Santa Genoveva, convertida ésta luego en Panteón de Hombres Ilustres. Pero en su vida autónoma practicaban el culto a la Naturaleza, cuya imagen era para muchos, y Boullée entre ellos, la Diana, o Artémis, de Efeso, a la que

dedica su fantástico Templo de la Razón, la que a su vez pasó a ser la diosa principal de los ya revolucionarios declarados.

Este principio de la autonomía individual dominaba, al menos en teoría, todas las actividades humanas. El hombre era autónomo en religión, y buscaba a Dios, si no era ateo, sin contar con la Iglesia. Era autónomo respecto del Estado, y no lo creía necesario para tratar filantrópicamente a sus semejantes. Deseaba huir de la ciudad, imagen del Estado, para sumirse en la Naturaleza. El "buen salvaje" era el tipo humano digno de ser imitado. Más aspectos tiene esta autonomía, que no es posible seguir enumerando ahora, pero basta recordar la obra precursora de Mercier, miembro de la Convención en la época del Terror, que había publicado anónima, en 1770, con el título *L'An 2440*. Era un intento de organizar lo inorganizable. Como los demás intelectuales de la época, los llamados filósofos, se olvidó de contar con el pueblo, y por ello su profecía no pudo imaginar ni la guillotina ni las guerras del imperio.

Volviendo al tema de la arquitectura de los grandes imaginativos, la autonomía empezó, si se admite esta exageración, con el *non serviam* satánico. La Arquitectura no debía servir a la sociedad de la época, ni ser su molde, ni someterse siquiera al clima de Francia, con sus fríos y nieves. Tampoco debía someterse a los medios constructivos que se usaban entonces. Basta recordar que algunos proyectos de Ledoux, trazados en pleno siglo XVIII, solo se podrían realizar hoy con hormigón armado.

Lo que estudiaron seriamente aquellos arquitectos fue la propia estructura de su arte, con plena autonomía respecto de cuanto puede condicionarla desde fuera. Querían el "significante" sobre el "significado", como se estudia en el estructuralismo lingüístico de hoy.

La siguiente etapa consistió en el desarrollo del propio estructuralismo, valiéndose como "fonemas" y "monemas" (haciendo uso de términos de la lingüística), de dos series de medios expresivos antiguos: los grandes volúmenes puros, tales como pirámi-

des, cilindros y esferas, y los órdenes clásicos codificados en el Renacimiento italiano.

Finalmente, llegaron a la autonomía interna de las partes que constituyen el organismo arquitectónico. Cada una debe ocupar el lugar y tener la escala que convengan a la expresión, sin tener en cuenta la función para la que fueron inventadas. Así se ven en un proyecto de Boullée columnas de un par de metros de altura incluidas en el exterior de una pirámide gigantesca. Se trata de destruir la escala que sirve al hombre, y que unifica la composición de los edificios antiguos, para sustituirla con un continuo cambio de escalas arbitrarias cuyo interés y justificación es su valor expresivo. El tipo de edificio contra el que habían de luchar tiene como ejemplo nuestro Palacio Real, unificado y jerarquizado por su orden gigante que engloba tres plantas de diferente categoría artística y social, apoyado sobre un zócalo de otras tres plantas, también diferentes, pero también unidas por el tratamiento de su composición. Es la expresión de un orden social compuesto de clases diferentes que viven unidas bajo un solo techo, respetando todos una escala de valores que se expresa en una escala única de la Arquitectura.

Si sabemos ya cómo era la arquitectura que rechazaba, hemos de buscar ejemplos realizados de la que preconizaban. Inútil es buscarlos, como ya se indicó, en la época imperial, y en París. Allí, la Bolsa, el Arco del Carrousel y la Columna Vendôme, por ejemplo, expresan la más estricta obediencia a la arquitectura clásica, que era el estilo de la Academia. Era el que después fue burlonamente llamado estilo *pompier*, debido a que su paralelo en pintura era el de David, miembro de la Convención y después pintor oficial de las glorias napoleónicas. Este, en su época de glorificador de las virtudes cívicas de griegos y romanos, llenaba sus cuadros de temas heroicos con personajes tocados con cascos más o menos romanos, pero iguales a los que adoptaron los bomberos del París posterior a él, el París romántico.

El estilo académico era el neoclásico que pudiera llamarse

oficial, y que perduró con este carácter hasta casi nuestros días. Por ejemplo, el Palacio de la Sociedad de Naciones de Ginebra, obra de Nenot, es la última versión del estilo. Entre tanto, fuera de la arquitectura oficial, se desarrolló el gran caos del eclecticismo del siglo pasado, y ambos movimientos coincidían en olvidarse del estilo autónomo y de sus grandes iniciadores del siglo XVIII.

Hay que buscar fuera de Francia las verdaderas realizaciones de esta arquitectura. El ejemplar más conocido y citado es el Arsenal y Cuartel de Würzburg, más tarde cárcel de mujeres, obra de Peter Speeth, en 1809. Su fachada es extraordinaria. Compuesta con elementos clásicos, como querían Boullée y Ledoux, realiza la mayor ruptura imaginable con la composición habitual del neoclasicismo oficial europeo.

Pero más importante que este ejemplo y otros semejantes en Alemania son los que hubieran podido encontrar en España, y en especial en Madrid, los investigadores de este importantísimo momento de la historia de la arquitectura, si hubiesen estudiado y conocido las peculiares relaciones entre la sociedad y el Estado, la Academia y el movimiento revolucionario de las Artes, que existían en nuestro país en aquellos momentos.

IV

LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA DE LA EPOCA

España fue un mundo diferente, si se compara con Francia, en el campo de las artes del siglo XVIII. Todo sucedió de otro modo. No hubo evolución ordenada de estilos clásicos, ligeramente barrocos, como la de Francia a lo largo de los reinados de los tres Luises. Primero, porque al empezar el siglo estábamos aquí en pleno barroco hispanoamericano, un barroco exótico, incluso para un europeo que conociese los mayores delirios de los sucesores de

Borromini en el norte de Italia, en Austria y en Baviera. Este barroco sigue vigente, incluso en edificios oficiales, hasta mediados del siglo. En segundo lugar, el cambio de ideas que lleva consigo la nueva dinastía considera tal estilo como una aberración, incompatible con el modo europeo de entender la Arquitectura. Se quiere implantar este modo, y se produce una escisión entre este modo, culto y extranjerizante, y el barroco considerado como arte popular. Es algo como el Motín de Esquilache trasladado al campo de la Arquitectura: lo europeo contra lo castizo.

La lucha contra el barroco se realiza de dos modos: importando arquitectos extranjeros, como Juvara, Sachetti y Sabatini, y creando la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Es inútil repetir ahora la lista de los numerosos arquitectos extranjeros, generalmente franceses e italianos, que vinieron a España, porque figuran en las Historias del Arte. Lo importante es hacer notar que trajeron el estilo cortesano de Francia y de Italia, y dentro de él se construyeron muchos edificios oficiales, tales como el Palacio de La Granja y el Palacio Real de Madrid, el Ministerio de Hacienda, la Puerta de Alcalá, la actual Dirección General de Seguridad (obra del francés Marquet) y otros. Hubo colaboración de artistas españoles, jóvenes en general, que con ella hicieron su aprendizaje. El más importante de ellos puede considerarse a Ventura Rodríguez, cuyas obras de arquitecto independiente, como la iglesia de San Marcos, son tan fieles al estilo europeo de Juvara que no causarían extrañeza puestas en Turín, por ejemplo, en vez de en Madrid. Hasta el más pequeño detalle decorativo tiene carácter europeo, y es notable que este ilustre arquitecto no saliera nunca de España.

En cuanto a la fundación de la Academia, fue iniciativa del escultor de la Real Casa, Giovanni Domenico Olivieri, y se aprobó por Real Orden del 13 de julio de 1744. Se observa que su fundador era italiano, y en ella entraron los artistas extranjeros que aquí trabajaban, junto con otros españoles. No es inútil la separación entre los dos hechos mencionados, la venida de artistas

extranjeros y la fundación de la Academia, porque ésta siguió un curso completamente distinto al previsto, una vez que disminuyó el número y la importancia de los académicos extranjeros. En tanto que se mantuvo la influencia de éstos, el estilo académico siguió un curso europeo, luchando contra el barroco y trabajando al estilo internacional de aquellos últimos tiempos del Antiguo Régimen. Pero a mediados de siglo, cuando todavía los tan mencionados Boullée y Ledoux eran jóvenes, y no habían tenido tiempo para iniciar la revolución en la arquitectura, y menos para divulgarla y para que pudiese llegar a España, aquí se comienza esta revolución en la propia Academia. No es esta revolución una vuelta al casticismo barroco. Al contrario, se le ataca con mayor violencia que antes. Pero también se ataca el formulismo protocolario del estilo cortesano, y no se siguen las reglas del verdadero estilo neoclásico tal como lo entendieron en Francia, en Italia, en Alemania y en Inglaterra. El verdadero estilo académico se caracteriza al final del siglo por las obras de dos artistas, coetáneos, los más revolucionarios que puede imaginarse desde un punto de vista europeo: Goya, en pintura, y Villanueva, en arquitectura. Mucho se ha dicho sobre el barroco latente de Goya, pero poco se ha tratado sobre el caso paralelo de Villanueva. Ambos consumaron la gran ruptura con el desarrollo normal de sus respectivas artes, y con ello hicieron imposible la existencia, en España, de un academicismo neoclásico a la manera europea. Este apareció aquí con retraso, mucho después que en el extranjero, en la época de los Madrazos para la pintura, que es la misma época en que se construyen edificios como el Congreso, de Narciso Pascual y Colomer, en 1850, y la Casa de la Moneda, de Francisco Jareño, en 1861, y cuando éste proyecta la Biblioteca Nacional, desgraciadamente estropeada en su realización muy posterior, a fin de siglo (1892).

Para tratar de comprender la extraña evolución de la Arquitectura académica y cortesana a partir de la mitad del siglo XVIII, puede concretarse la atención en el estudio de las variaciones del

estilo en dos grandes arquitectos madrileños (aunque uno de ellos naciera en Ciempozuelos): Diego de Villanueva (1715-1774) y Ventura Rodríguez (1717-1785). Aunque contemporáneos y compañeros en el ejercicio profesional y en la Academia, sus temperamentos eran muy diferentes. El primero podría ser el Boullée español, o más bien el precursor de Boullée, porque es algo más moderno este último. Ambos vivieron la profesión dentro de los principios del Antiguo Régimen en el principio de su carrera, y participaron hasta su muerte de la vida oficial y académica en sus respectivos países. Ambos comprendieron que el cambio de las condiciones sociales, políticas y económicas que se iniciaban ya, y que pronto se manifestaría violentamente, exigía una transformación de la Arquitectura, y sus ideas sobre ella las expresaron por escrito y mediante proyectos. Ambos conocerían seguramente las críticas a la arquitectura tradicional de la época publicadas por el Abate Laugier en Francia y por Milizia y Algarotti en Italia. No parece probable que Villanueva y Boullée llegasen a tratarse, ni aun por escrito, así que ambas evoluciones pueden considerarse independientes y paralelas, aunque algo más adelantada la del español que la del francés, ya que éste solo tenía veintiséis años cuando Diego de Villanueva fecha en 1754 su manuscrito titulado *Libro-de-diferentes pensamientos-unos imbentados-y-otros delineados-por D. Diego de Villanueva-año de-1754*. Boullée, por aquella fecha, no había proyectado nada semejante al Obelisco, Templo redondo y Pirámide que Villanueva traza en la portada, y menos al gran Arsenal que ocupa las páginas 7 y 8. Lo curioso es que la portada y la página 8 están encuadradas en orlas del más puro estilo rococó, y este mismo estilo es de numerosas lámparas, escudos, cornucopias y otros detalles que ocupan varias páginas. Al mismo tiempo hay proyectos menos avanzados, unos francamente a la manera cortesana de Juvara y de Fuga, y otros en el estilo que popularizaron los libros de Neufforge poco tiempo después. Finalmente, hay otros idénticos a los que Ventura Rodríguez hacía por

aquellas fechas en iglesias, capillas y fuentes. En cuanto al proyecto de Arsenal puede tener, como indican Fernando Chueca y Carlos de Miguel en su obra sobre Juan de Villanueva, una influencia de los Inválidos, de París, pero igualmente podría tenerla de El Escorial, ya que el carácter "funcional" del mismo no permite que se parezca mucho a ninguno de estos edificios.

Por otra parte, el Obelisco, Rotonda y Pirámide de la portada no deben quizá considerarse como muestras de un estilo avanzado, ya que en realidad componen un pequeño paisaje de ruinas como los que estaban de moda en aquel momento entre los pintores. En realidad, el pequeño manuscrito es desconcertante para el que quiera deducir de sus dibujos la evolución de las ideas del autor. Solo sus escritos pueden aclarar esta cuestión, ya que Diego de Villanueva fue uno de los poquísimos arquitectos españoles que escribieron algo sobre su arte. De su hermano Juan, por ejemplo, solo conocemos un pequeño tratado de albañilería, y de Juan de Herrera, una relación de las estampas de El Escorial, aparte del *Tratado de la Figura Cúbica*, que no se refiere a la Arquitectura.

Obra conocida de Diego es el arreglo que hizo del Palacio de Goyeneche, obra de Churriguera, para adaptarlo al estilo neoclásico. Es la sede actual de la Real Academia de San Fernando. Lo más importante es la portada, que ya aparece en el manuscrito mencionado como primera idea, bastante modificada en su realización. La grande e ingeniosa escalera es más bien obra de Churriguera, podada de su barroquismo por Villanueva, en opinión de don Francisco Javier Sánchez Cantón, y esto explica numerosas incorrecciones que se advierten en ella, las cuales no convienen de ningún modo con la perfección académica purista de su autor.

Más fácil es seguir la evolución de Ventura Rodríguez, desde su estilo cortesano de la iglesia de San Marcos hasta la fachada de la Catedral de Pamplona. Solo desde el punto de vista de la arquitectura autónoma puede comprenderse tan extraordinaria

obra, que rompe abiertamente con la delicada escala humana de la obra gótica de la Catedral, y hasta con la escala de toda la ciudad.

Si se compara esta obra con el proyecto, no realizado, para la fachada del Pilar de Zaragoza hecho unos treinta años antes, en 1750, se advierte la evolución del estilo de Ventura desde una delicada adecuación a un edificio ya construido y a unos seres humanos que hacían uso de él, hasta una abstracta arquitectura que tiene su fin en su propia existencia, sin tener en cuenta lo que había a su alrededor, tanto edificios como personas. Es curiosa la comparación, porque ambas fachadas tienen composición semejante.

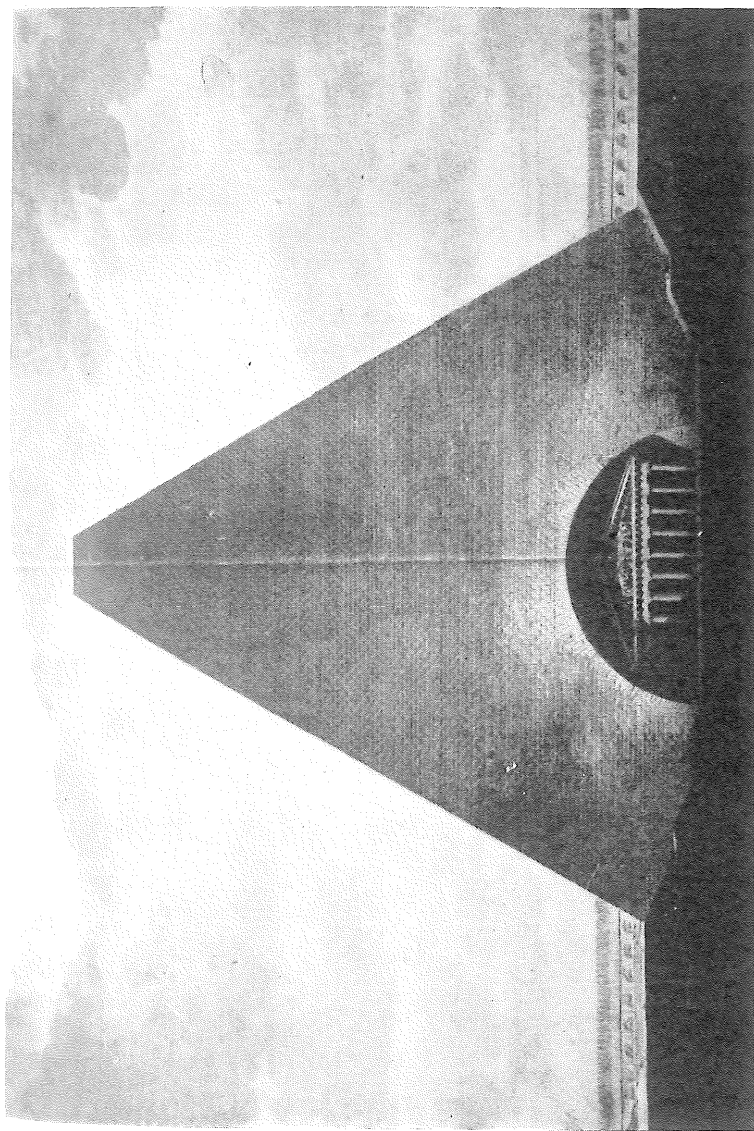
Sin embargo, a pesar de tal evolución, Ventura Rodríguez era tenido como algo pasado de moda, pues en la fecha de su muerte, 1785, se inicia oficialmente la obra del Museo del Prado, que representa la ruptura total con los conceptos de la arquitectura académica, tal como se entendía fuera de España. Esta obra había sido precedida por otros proyectos de Villanueva, aún más avanzados que el realizado. Por ejemplo, se conserva uno con la galería que se extiende a lo largo del paseo del Prado separada del edificio por una calle o paseo, como si se quisiera manifestar claramente la autonomía de la galería abierta respecto de la parte útil del edificio. En lo construido, el pórtico se adosa a la gran nave interior, pero se acusa la autonomía de cada parte por la diferencia de escalas. El pórtico central de orden dórico-toscano es un orden gigante, que abarca la altura total del Museo, pero no se extiende al resto ni tiene una resonancia en su composición. Le acompañan a ambos lados galerías de dos plantas, de escala pequeña, con orden jónico diminuto en la superior para agravar más aún el contraste entre la delicadeza de sus capiteles jónicos y la grandeza un poco bárbara de los que coronan las enormes columnas toscanas centrales. Completan la composición los pabellones extremos, bloques macizos no articulados por pilastras, sino simples paños de ladrillo con ventanas

y balcones cuya escala no tiene relación con el resto de la fachada. Son, por tanto, cinco cuerpos autónomos puestos en línea. Como recuerdo de la primitiva idea de separar las galerías de la fachada de la nave interior, ésta se corona con una gran cornisa apoyada en ménsulas, que es la misma que corona los pabellones extremos, y asoma en segundo plano por encima de las delicadas galerías jónicas. No se contentó Villanueva con esto, sino que en las dos fachadas laterales introdujo otras dos composiciones autónomas: el pórtico de orden jónico, que mira a la calle de Felipe IV; y la columnata corintia, frente al Jardín Botánico. Las ideas de la arquitectura autónoma alcanzan en el Museo su expresión más violenta, y todo ello, como en un aguafuerte de Goya, está acompañado de un juego de claroscuro que afirma las intenciones de la línea y de la proporción. Ni Boullée ni Ledoux llegaron a proyectar cosa semejante, pero la soberana maestría de Juan de Villanueva se atrevió a proyectarla y a ejecutarla con tal tino, que pocas personas de hoy se han dado cuenta de la fantástica anarquía de tal composición, pues la belleza y la gracia la dominan y envuelven.

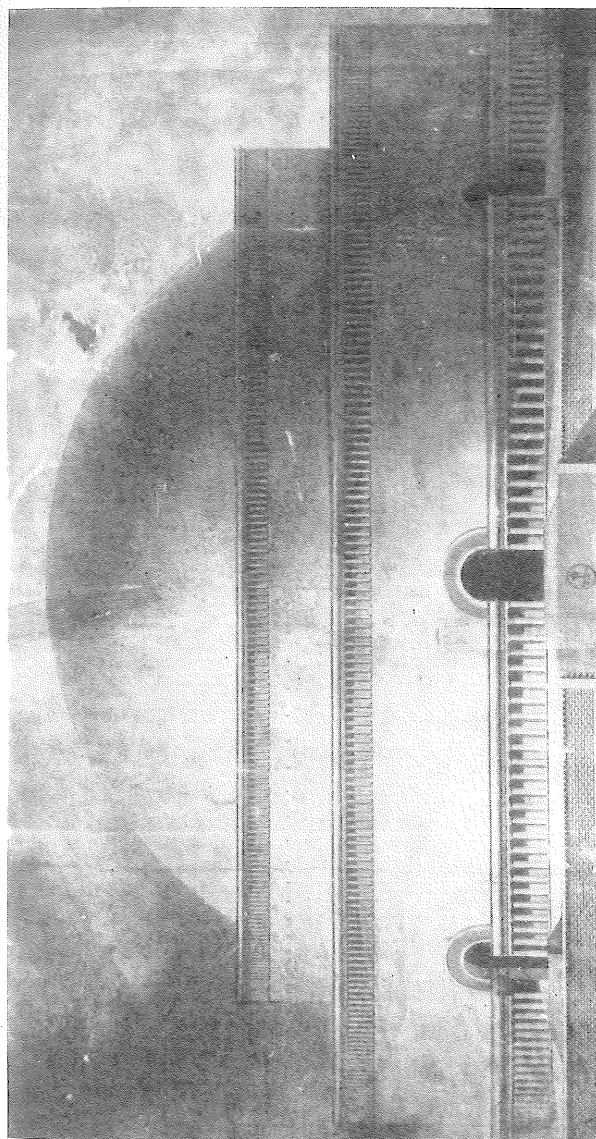
Sin embargo, y ésta es nuestra paradoja, la obra de Villanueva fue, junto con la de Goya, admirada hasta extremos insólitos por los Reyes, la Corte y la Academia, por los intelectuales y por el pueblo, de modo que ambas han quedado como arquetipos de nuestro arte. Esto ocurría aquí cuando en el resto de Europa se sucedían el final del Antiguo Régimen y la Revolución, las guerras y el imperio de Napoleón, en tanto que las expresiones artísticas que jalonaban tan grandes hechos no se apartaban del neoclasicismo académico. El hecho de que nuestro concepto, culto y popular a la vez, de lo neoclásico y de lo académico, fuera tan peculiar como se ha relatado, correspondía sin duda a nuestra idea de la vida y del mundo.

Por no haber conocido ni comprendido esta idea, inició su ruina Napoleón, cuyo segundo centenario ha servido de motivo a esta conferencia.

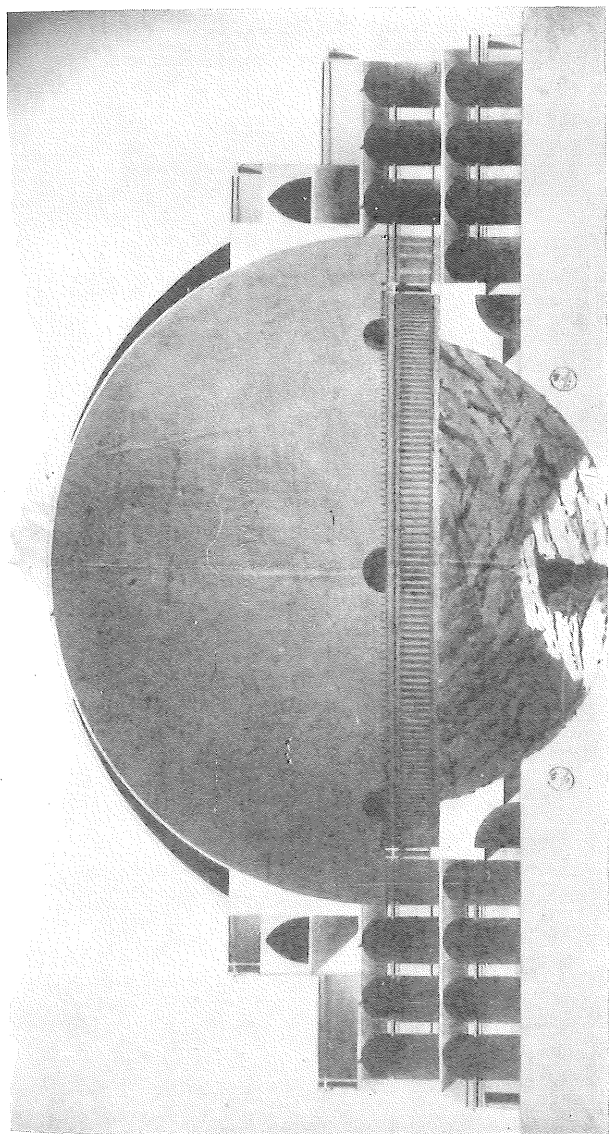
LAMINAS



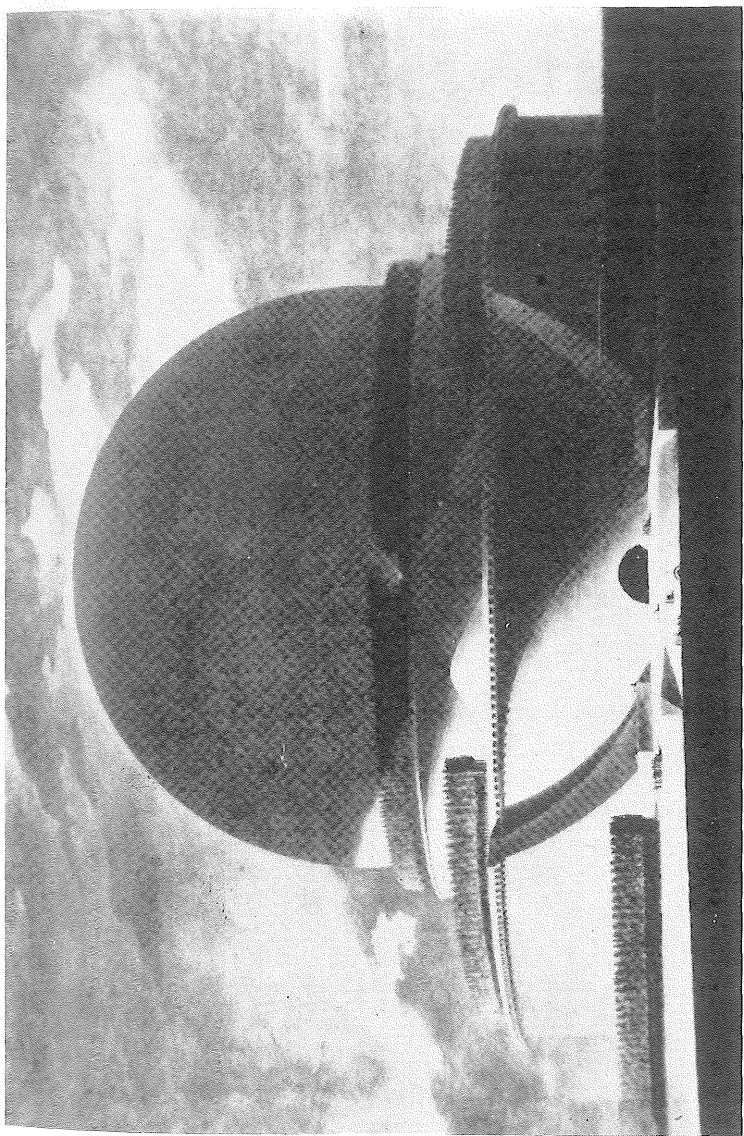
E. L. BOULÉE: Pirámide.



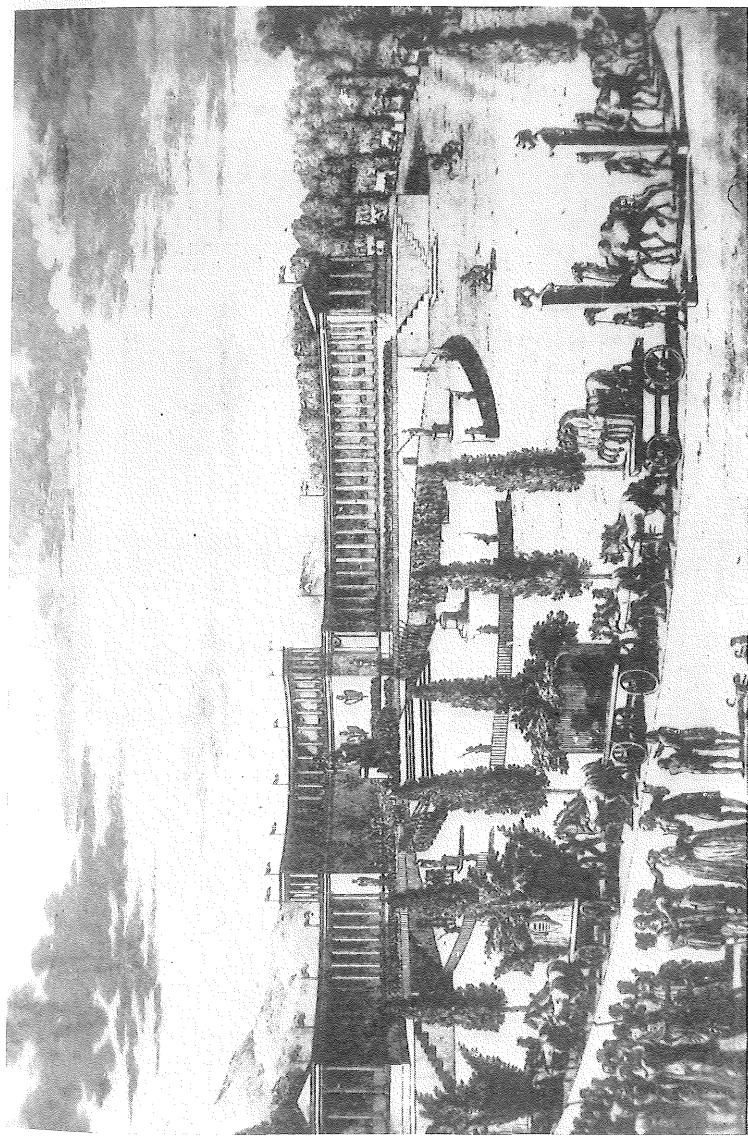
E. L. BOULLÉE: Edificio redondo ("Templo de la Razón").



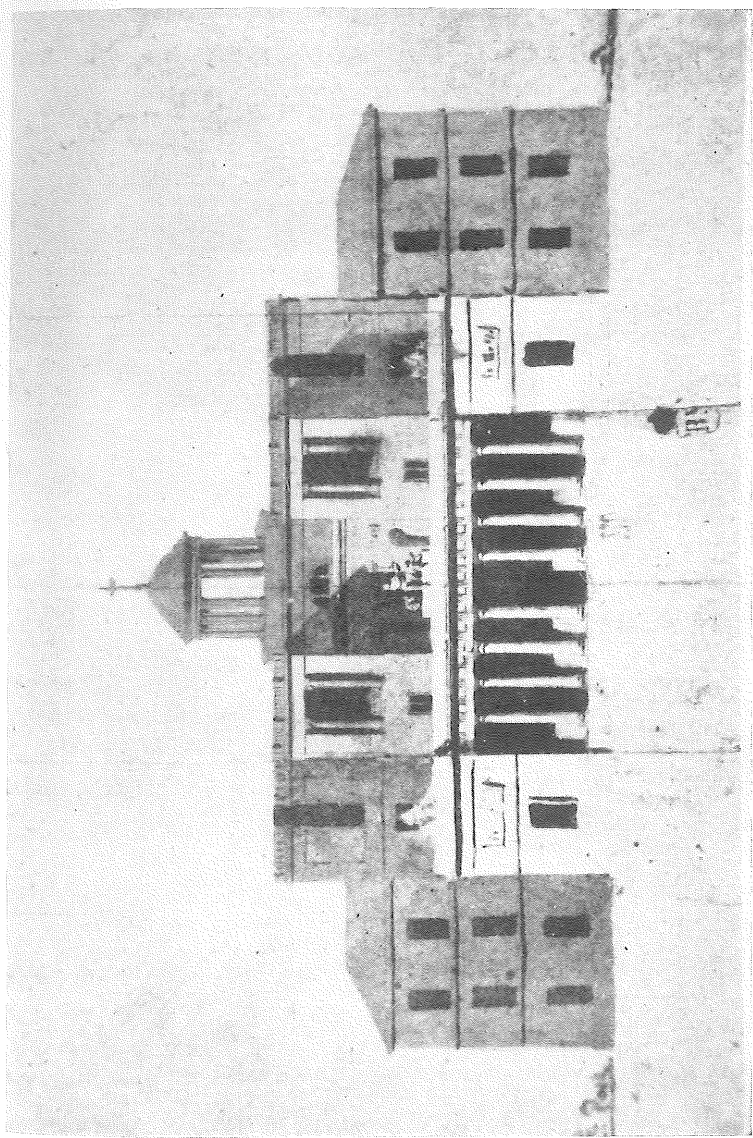
E. L. BOULLÉE: Sección del edificio redondo, con la caverna para la Diana de Efeso, símbolo de la Naturaleza.



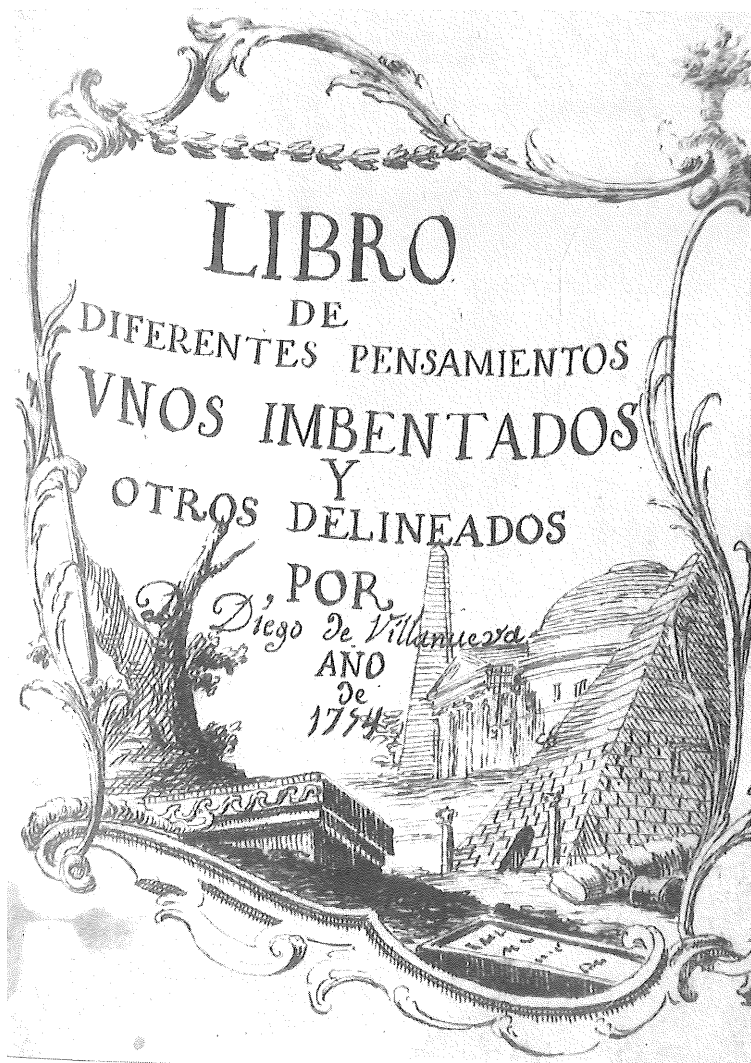
E. L. BOULLÉE: Mausoleo de Newton.



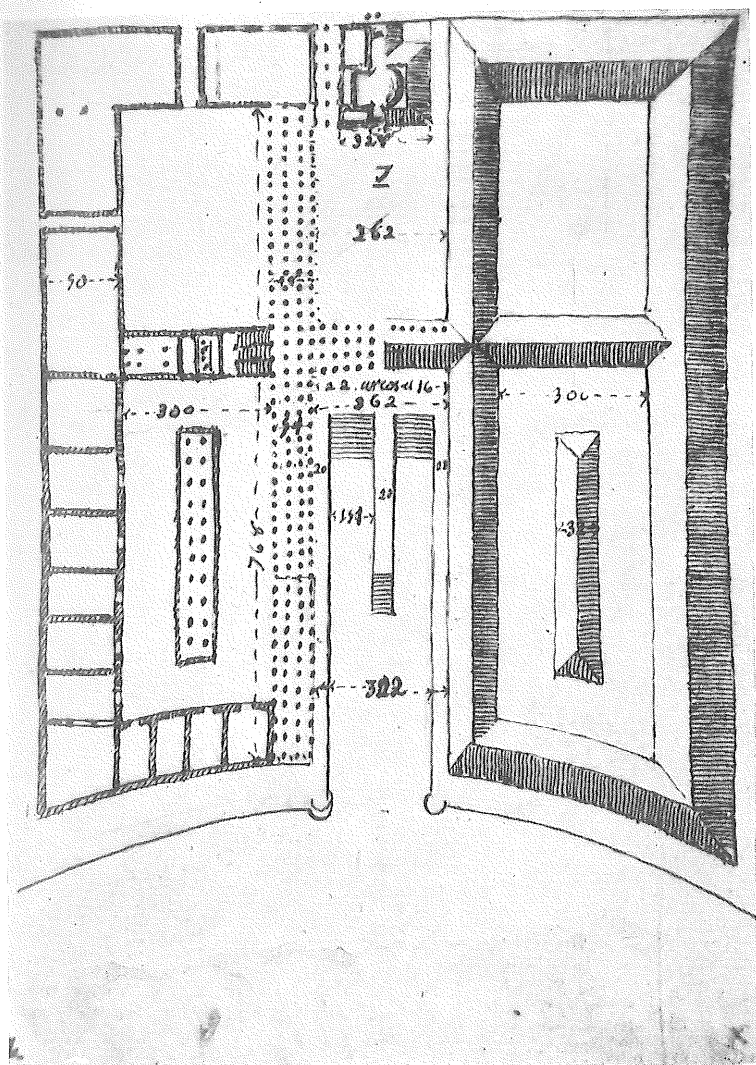
Escenario construido para la "Entrada Triunfal" de las obras de arte llevadas por los Ejércitos de Napoleón a París, el 27 de julio de 1798. Contrasta su academicismo con las fantasías pre-revolucionarias.



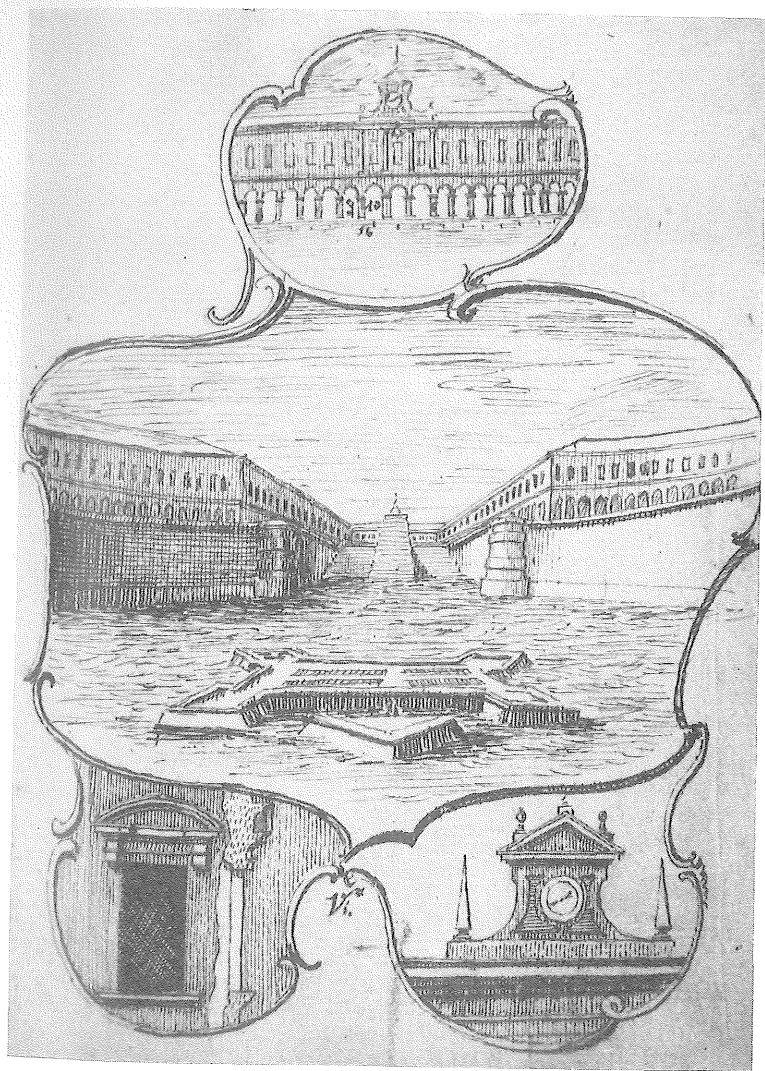
Anteproyecto de don Juan de Villanueva para el Observatorio Astronómico de Madrid (anterior a 1790, en que empieza la obra del que hoy existe). Expresa la ruptura total con las ideas académicas europeas.



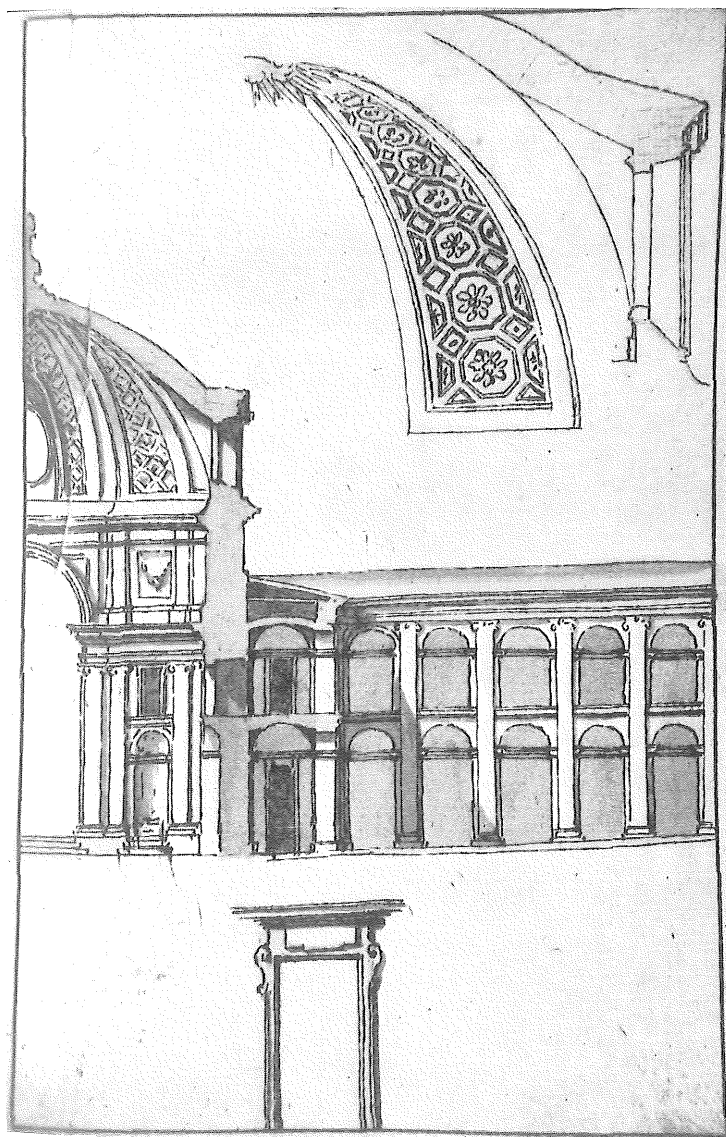
DON DIEGO DE VILLANUEVA: Portada de su libro manuscrito de bolsillo (1754).



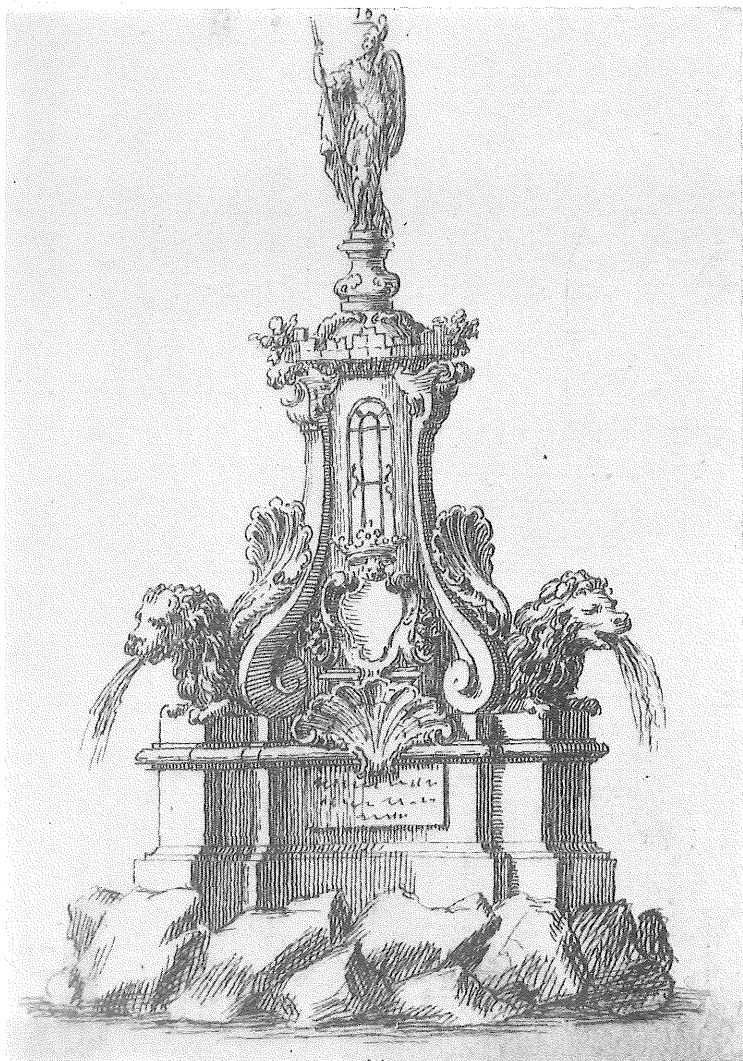
DON DIEGO DE VILLANUEVA: Planta de un arsenal (en el libro manuscrito).



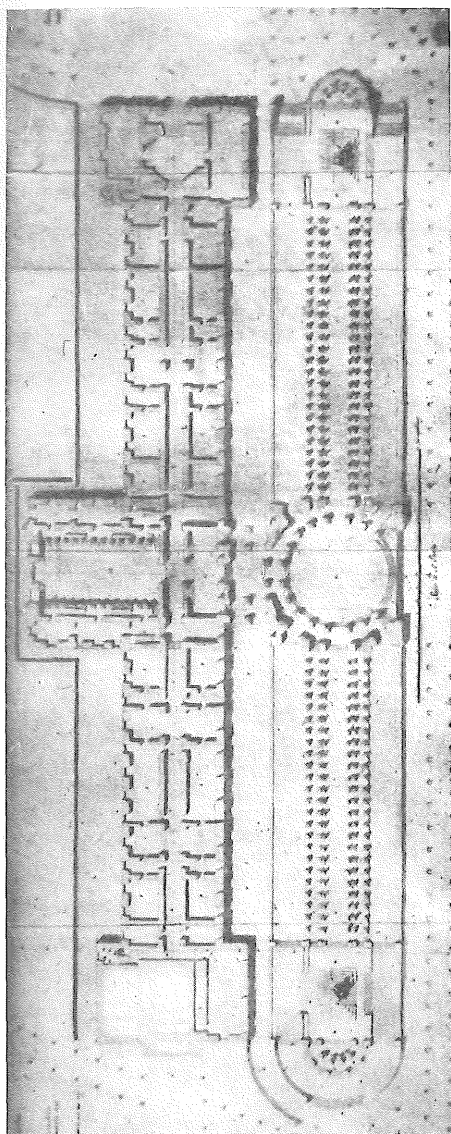
DON DIEGO DE VILLANUEVA: Vista y detalles del arsenal (en el libro manuscrito).



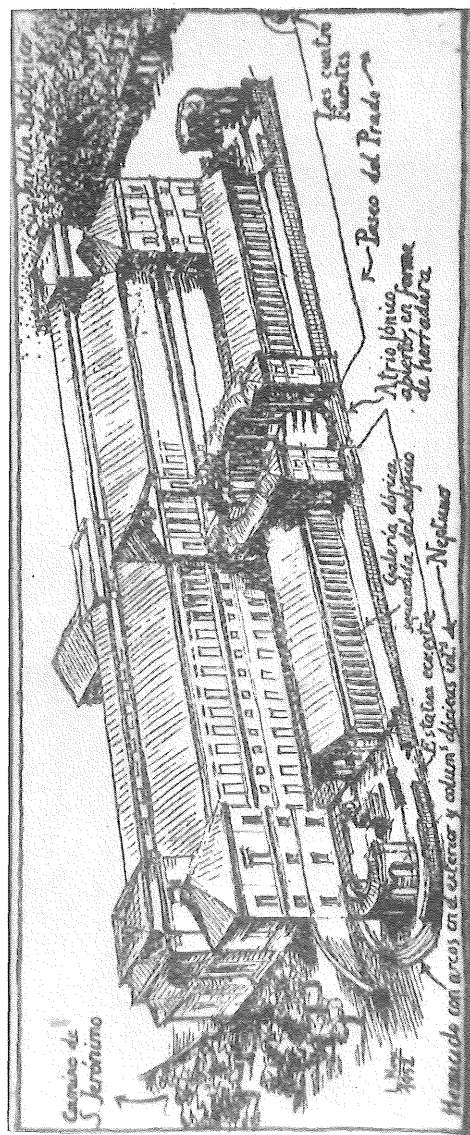
DON DIEGO DE VILLANUEVA: Detalles de un proyecto de Iglesia y Claustro, de estilo académico a la manera de don Ventura Rodríguez (en el libro manuscrito, después del arsenal).



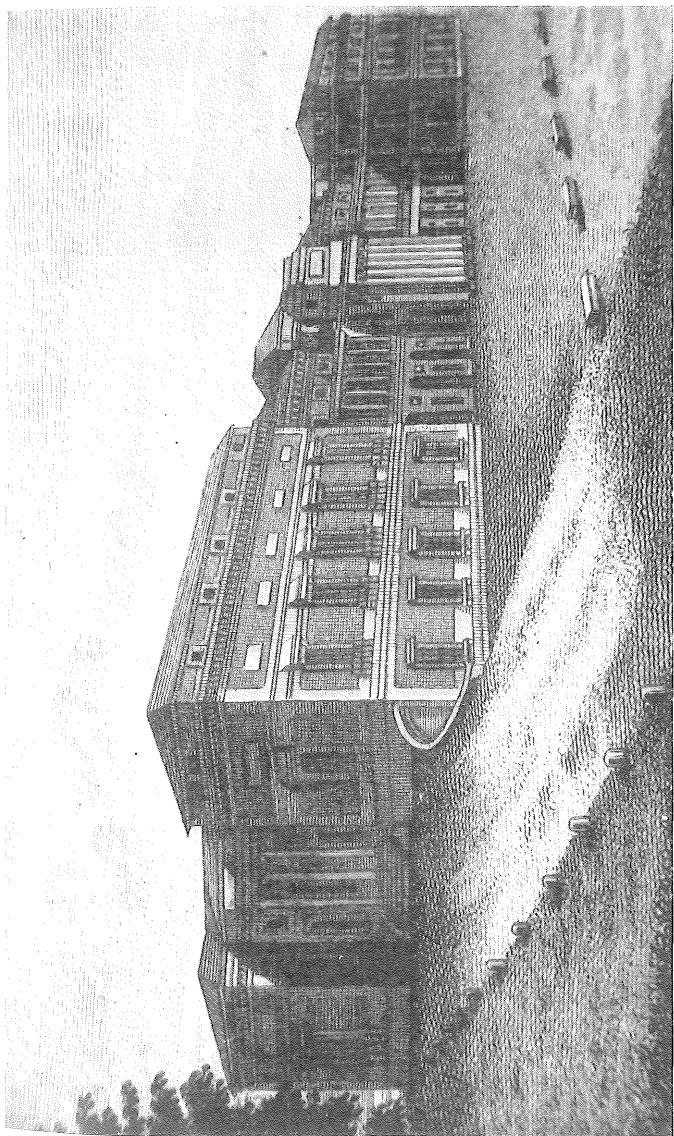
DON DIEGO DE VILLANUEVA: Proyecto de fuente, a la manera de don Ventura Rodríguez (en el libro manuscrito, después del arsenal).



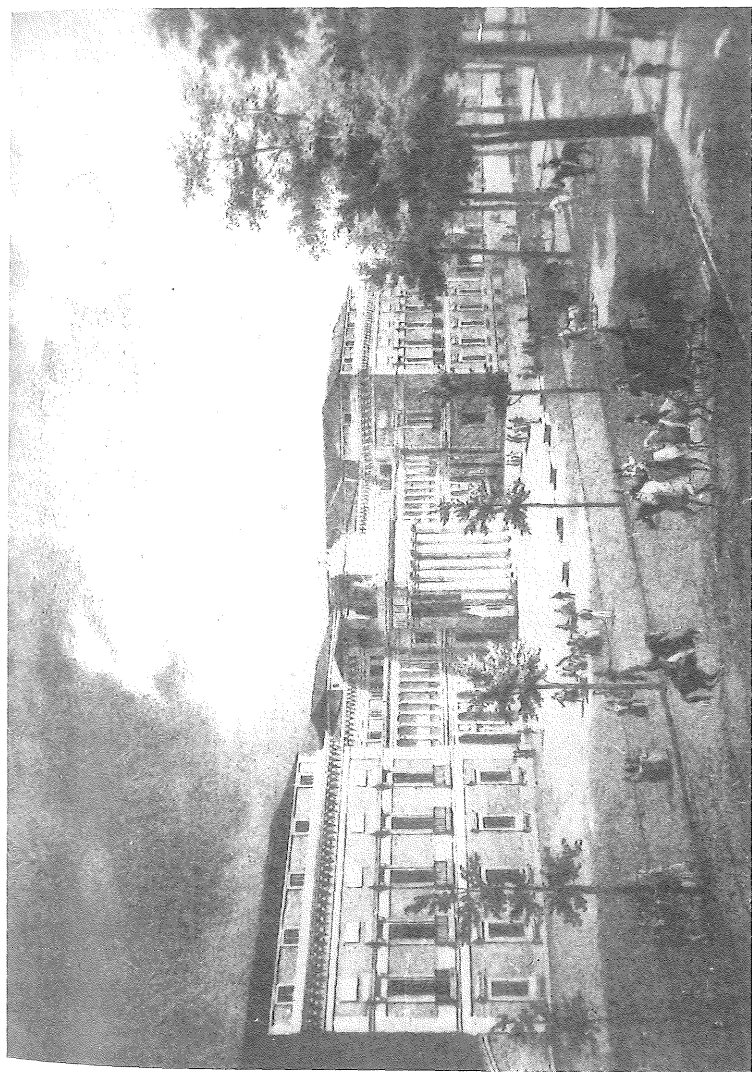
DON JUAN DE VILLANUEVA: Anteproyecto del Museo del Prado (hacia 1785).



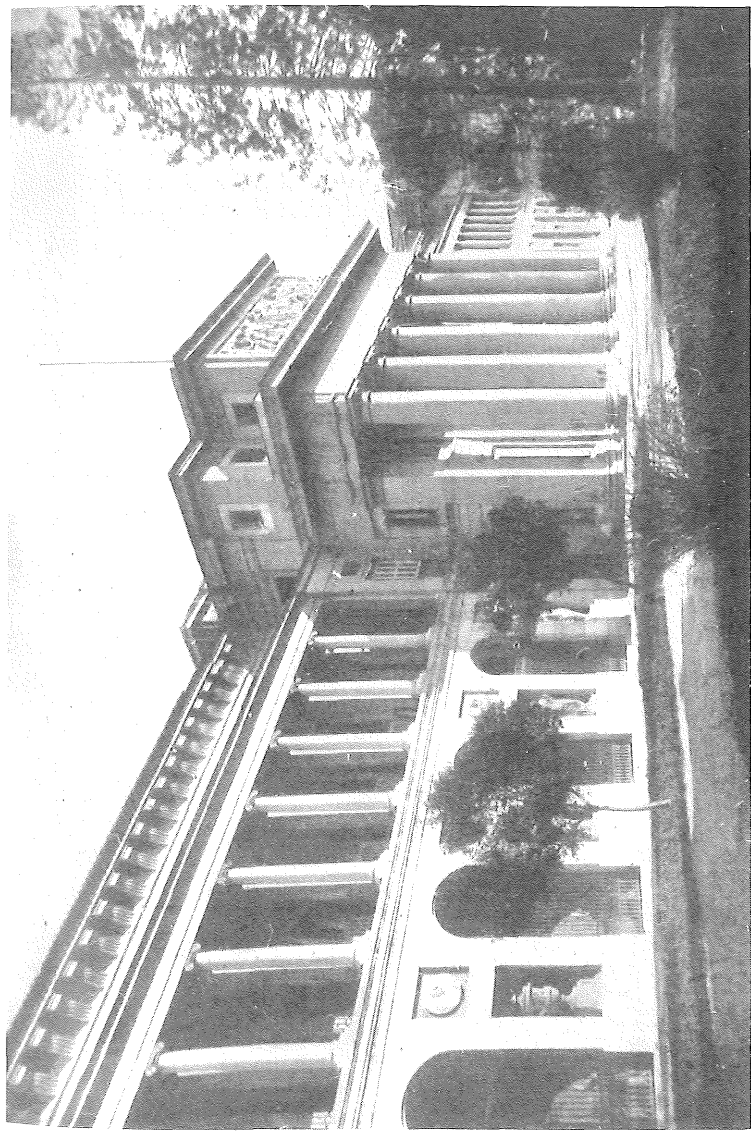
Explicación de la idea del anteproyecto de don Juan de Villanueva para el Museo del Prado.



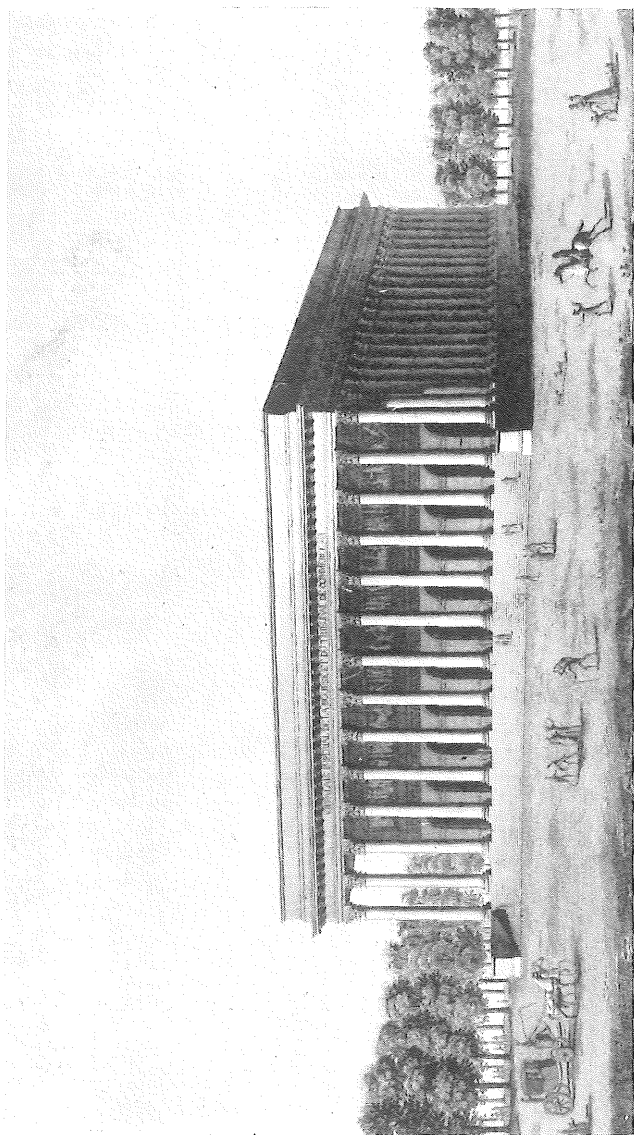
El Museo del Prado, según grabado del *Manual de Madrid* (1831), de Mesonero Romanos, que representa la obra realizada según el proyecto definitivo (hacia 1785).



El Musco del Prado, según el cuadro de Brambila.



El Musco del Prado, en la actualidad.



A. T. BROGNIART: Bolsa de París, según la obra *Plans du Palais de la Bourse de Paris* (París, 1814).